

Martin Franzbach

Kleiner Gattungsabriss der kubanischen Literatur seit 1959

1. Einleitung

Die kubanische Kulturrevolution führte auch zu einem Nachdenken über die Möglichkeiten und Grenzen der klassischen Grundgattungen: Epik, Lyrik, Dramatik. Die Veränderungen der Klassen- und Produktionsverhältnisse, die bis zum heutigen Tage anhalten, und der Funktionswandel der Literatur mündeten in zahlreiche Experimente und hybride Erzeugnisse innerhalb der traditionellen Grenzen; die *novela-testimonio* und der sozialistische Kriminalroman sind nur zwei Beispiele für Mischformen innerhalb eines Genres. Der Anspruch einer Kultur für die Massen sollte auch auf dem Bildungssektor die Grenzen zwischen Arm und Reich abmildern und eines Tages vielleicht sogar aufheben. Die Etappen dieser Entwicklung liefen in über vier Jahrzehnten nicht ohne Widersprüche und Konflikte ab (Dill/Ille 1986).

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen Einblick in die Gattungsvielfalt, aber auch Gattungsproblematik, der kubanischen Literatur zu geben. Die Aufgabe wird dadurch erschwert, dass ein großer Teil der kubanischen Literatur heute außerhalb der Insel publiziert wird. Nach welchen Kriterien kann man von der Einheit einer Literatur sprechen, wenn kubanische Autoren mit Blick auf das Zielpublikum ihre Werke schon auf Englisch und Französisch verfassen? Ist nicht gerade unter dem Gattungsaspekt der Bruch zwischen der Literatur vor und nach 1959 nicht so stark wie beim Themen- und Funktionswandel der Literatur?

Wenn kubanische Identität als historisch entstandene Summe verschiedener Eigenschaften definiert wird und wenn die Literatur universal ist, erübrigt sich die Diskussion, ob ein Werk außerhalb oder auf der Insel publiziert ist. Zweifellos handelt es sich hierbei um eine politische Kontroverse, die den Kampf der Ideologien widerspiegelt. Zudem hat der in Mexiko lebende Essayist Rafael Rojas in einem brillanten Essay *Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos* (1994: 16-25) darauf hingewiesen, dass Exodus und Rückkehr der kubanischen Intellektuellen in einer Jahrhunderte langen Pendelbewegung immer eine Konstante in der kubanischen Geschichte ge-

wesen seien. Für den Gattungsaspekt bedeutet das eine Erweiterung des Kanons der Schriftsteller und Werke, aber auch eine größere Schwierigkeit bei der Differenzierung.

Die Gattungsfrage hängt eng mit der Kanonbildung zusammen, denn berühmte Schriftsteller wie Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Virgilio Piñera oder Eliseo Diego haben innerhalb ihrer Gattungen als *opinion-leader* wesentlich zur Erweiterung und Originalität ihrer Gattungen beigetragen. Ein Kriterium für ihren literarischen Rang ist gerade diese gattungssprengende Kreativität.

2. Die Polyvalenz des Romans

Roman und Erzählung mit ihren zahlreichen Untergattungen (historischer Roman, Neopikareske, *Testimonio*, *novela-testimonio*, Krimi, Science Fiction, Kinder- und Jugendbuchliteratur u.a.) bilden die Achse der Prosagattungen. Zieht man Literaturkritik und Essay hinzu, ergibt sich ein formal und thematisch überwältigendes Panorama. Wenn nach einem bekannten Wort Stendhals der Roman ein Spiegel ist, der auf der Straße spazieren geht – wobei der Spiegel auch ein Konkavspiegel sein kann –, dann hängt diese Perspektive mit der unterschiedlichen Aneignung von Realität zusammen.

Der Romancier Alejo Carpentier (1904-1980) hat trotz aller surrealistischen Einflüsse mit seinem Begriff des *real maravilloso* (wunderbare Wirklichkeit) im Vorwort zu dem Kurzroman *El reino de este mundo* (1949; „Das Reich von dieser Welt“) einen theoretisch originellen Beitrag zur lateinamerikanischen Literatur geleistet. Für Carpentier nimmt „das Wunderbare“ in dem mythischen Denken der Indios und der Schwarzen Gestalt an. Das archaische Bewusstsein verwandelt sich in ein Element der Wirklichkeit Lateinamerikas, weil die Wahrnehmung des Wunderbaren einen echten Glauben an Wunder voraussetzt. In seinen historischen Romanen hat Carpentier mit zunehmendem Alter die didaktische Funktion vertieft, zweifellos ein wesentliches Merkmal des kubanischen Romans nach 1959.

Im Romanwerk von Reinaldo Arenas (1943-1990) ist es das Spiel mit der Realität, das Wunden verbirgt, aber auch im Dienste der *re-escritura* (Um-Schrift) steht. Arenas sieht diesen Begriff folgendermaßen: „Ich sehe in der Um-Schrift einen Ausdruck der verschiedenen Realitäten, die es in der Welt gibt“ (zitiert nach Soto 1990: 47).

Ottmar Ette (1992) hat den zyklischen, autobiographischen und didaktischen Charakter dieser Prosa hervorgehoben. Wie nur wenige hat Arenas das Leben und seine Insel geliebt. Überzeugender als die erudite und eloquente

Prosa des Boom-Autors Carpentier klingt daher sein Abschiedsbrief an das kubanische Volk in seinen Memoiren *Antes que anochezca* (1992; "Bevor die Nacht hereinbricht"): "Das kubanische Volk im Exil und auf der Insel ermahne ich, dass es weiterhin für die Freiheit kämpft. Meine Botschaft ist keine Botschaft der Niederlage, sondern des Kampfes und der Hoffnung. Kuba wird frei sein. Ich bin es schon" (Arenas 1992: 34).

Das Werk Arenas' wäre ohne das integrale Vorbild des Patriarchen José Lezama Lima (1910-1976) nicht denkbar. Als Symbol einer ganzen Generation hat der legendäre Gründer der avantgardistischen Gruppe und Zeitschrift *Orígenes* (1944-1956) dem lateinamerikanischen Roman und der Weltliteratur neue Dimensionen eröffnet. Zeitlich noch vor dem Bestseller *Cien años de soledad* (1967; "Hundert Jahre Einsamkeit") von Gabriel García Márquez liegt *Paradiso* (1966; "Paradies"), ein Werk, das zusammen mit dem Romanfragment *Oppiano Licario* (1977) als Bildungskosmos den Übergang zum Epos markiert. Eloísa Lezama Lima spricht von einem Gedicht-Roman, aber diese unbeholfenen Klassifizierungsversuche zeigen nur, dass dieser Text sich jeder Einordnung entzieht. Die neobarocken Elemente, die Severo Sarduy (1937-1993) und Arenas weiterentwickelten, spiegeln die beiden Pole wider: Lebensfreude und *Memento mori*.

Guillermo Cabrera Infante (*1929), der in London im Exil lebt, hat in seinem Romanwerk – vor allem in dem viel bewunderten Roman *Tres tristes tigres* (1967; "Drei traurige Tiger") – der kubanischen Sprache eine Biegsamkeit, Esprit, Witz, Satire und Ironie gegeben, wie sie seither nicht wieder erreicht wurden. Sein viel nachgeahmter und parodierter Stil ("ein Versuch, die menschliche Stimme im Flug zu erhaschen", Cabrera Infante) verbindet ludische und horazische Elemente ("lachend die Wahrheit sagen").

Inhaltlich sind alle diese geschichtsträchtigen Texte auf eine ewige Utopie ausgerichtet. Aber dieses Land Nirgendwo fanden Cabrera Infante und Arenas am wenigsten auf der Insel; Lezama Lima zog sich ins innere Exil zurück und allein Carpentier spielte sein maskenreiches Leben zwischen Diplomat und Schriftsteller zwischen den Kontinenten.

Es ist nur allzu natürlich, dass Revolutionen historische Romane als "kollektive Erinnerung", Rechtfertigung und Gewissensüberprüfung im *main-stream* führen. Ereignisse von epischer Größe wie der Kampf der Guerilla in der Sierra Maestra, die Alphabetisierungs-Kampagne, die Abwehr der Konterrevolutionäre in der Schweinebucht und in der Sierra del Escambray, Leben und Tod Che Guevaras, das kubanische Engagement in Afrika und

andere Zeitereignisse haben vor allem die Romanautoren auf der Insel immer wieder herausgefordert.

Die Deutung der Geschichte steht im Kreuzfeuer der ideologischen Auseinandersetzungen. Das wird besonders bei einer Kultfigur wie José Martí deutlich, dessen hagiographische Verehrung und literarisch-politische Instrumentalisierung selbst von Nicolás Guillén in seinen Epigrammen kritisiert wurde:

Martí, debe de ser terrible
soportar cada día
tanta cita difusa,
tanta literatura
En realidad, sólo Usted y la Luna

Martí, es muss schrecklich sein,
jeden Tag soviel diffuse
Zitate, soviel Literatur
zu ertragen.
In Wirklichkeit, nur Sie und der Mond

(Guillén 1974: 326)

Die großen kubanischen Exilromane sind bisher ausgeblieben, obwohl ein Teil der Autoren sich inzwischen ständig im Ausland aufhält: Cabrera Infante, Jesús Díaz, Eliseo Alberto, Lisandro Otero, Carlos Victoria, Manuel Pereira, Zoé Valdés, Daína Chaviano u.a. Es scheint, dass sie wie der Riese Antaios im griechischen Mythos die Berührung mit der kraftspendenden Heimat Erde brauchen.

Die Zahl der Autorinnen, die den Roman als boomendes, publikumsbreites Vehikel pflegen, hat zugenommen. In dem üppigen Prosawerk von Zoé Valdés (*1959, seit 1993 im Exil in Frankreich) und ihrer Nachahmerinnen sind die Traumata einer ganzen enttäuschten Generation kommerzialisiert. Es ist die erbarmungslose Abrechnung mit einer Gesellschaft des *doble discurso* (doppelten Diskurses) und der Maskenträger, die mit ihrem Dogmatismus jedes Lebenszeichen zu ersticken droht.

Voller Verallgemeinerungen, aber angereichert mit verkaufsfördernder freizügiger Erotik, ergießt sich dieser *stream-of-consciousness* auf ein internationales Publikum, das sich am Leichenfleddern des kubanischen Tropensozialismus labt. Die *literatura light* bedient Klischees, trägt aber nichts zum Dialog unter Kubanern bei. Thematisch zu heterogen sind die Romane der Schriftstellerinnen (Zoé Valdés, Mayra Montero, Daína Chaviano u.a.), aber in der Radikalität und Unerbittlichkeit ihrer Fragestellungen gehen ihre Texte mehr zu Herzen als die mancher Autoren.

Die Heldengeneration dagegen beschließt ihr Lebenswerk mit Memoiren und *Testimonios*, die im idealen Fall Spiegel einer Epoche sind und das Ego und seinen Ehrgeiz zurückstellen. Nicolás Guillén, Méndez Capote, Abel Prieto, Miguel Barnet, Lisandro Otero, Fernández Retamar u.a. haben sich

schon ganz oder etappenweise in dieser Gattung versucht. Das Heer der *Testimonios* – selbst aufgezeichnet oder einem Gegenüber erzählt – ist Legion. Tagebücher – häufig noch unpubliziert –, Chroniken und Kriegsaufzeichnungen (nach den Vorbildern von Che Guevara, Martí, Máximo Gómez u.a.) begleiten sie. Über ihren Wert und ihre Dauer mag die Geschichte entscheiden.

Aber mit der hybriden Gattung der *novela-testimonio* hat sich Miguel Barnet (*1940) schon einen Platz im "Pantheon der Unsterblichen" erschrieben. Ursprünglich ausgehend von ethnologischen (Fernando Ortiz, Lydia Cabrera) und soziologischen (Oscar Lewis, Ricardo Pozas) Vorbildern, schuf Barnet mit der *Biografía de un cimarrón* (1966; "Lebensgeschichte eines entflohenen Negersklaven"), *La canción de Rachel* (1969; "Das Lied der Rachel"), *Gallego* (1981; "Galicier") und *La vida real* (1986; "Ein Kubaner in New York") viel nachgeahmte Vorbilder für eine "Geschichte der Leute ohne Geschichte".

Nach Barnet ist die *novela-testimonio* die geeignete Gattung, um wichtige Problembereiche der lateinamerikanischen Gesellschaft darzustellen: Gewalt, Dependenz, Neokolonialismus und Geschichtsklitterung. Dieses Genre stelle nicht nur die ethnischen, kulturellen und sozialen Stereotypen in Frage, sondern verwende auch traditionelle Elemente der bürgerlichen Literatur: Autobiographie, Realismus, Interaktion zwischen Fiktion und Geschichte. Der lehrhafte Charakter dieser interdisziplinären Gattung ergibt sich aus ihrer Perspektive von unten nach oben: Der Mensch in seinen Widersprüchen kann als Subjekt der Geschichte zu deren Veränderung beitragen. Fatalismus und Defätismus gehören in das Reich kleinbürgerlichen Bewusstseins.

Der Zwittercharakter dieser Gattung zwischen Roman und *Testimonio* stellte für ihren Förderer Alejo Carpentier kein Problem dar: "Miguel Barnet bietet uns einen einzigartigen Fall in unserer Literatur, den eines Monologs, der sich jedem Mechanismus literarischer Schöpfung entzieht und sich trotzdem aufgrund seiner poetischen Entwürfe in die Literatur einschreibt" (Carpentier 1968: 33). Barnet selbst hat sich als "Ethnologe von Beruf, Schriftsteller von Berufung und im angeborenen Wesen seines Herzens als Dichter" (Barnet 1981: 4) bezeichnet und damit der Diskussion um die Gattungszugehörigkeit ein Ende bereitet.

Die Tetralogie Barnets ist der Versuch, die Identität des kubanischen Volkes an vier Vertretern zu verdeutlichen: den Schwarzen, den auf Kuba geborenen Weißen, den europäischen Einwanderern und den kubanischen

Emigranten in den USA. Das individuelle Schicksal erhielt aus dem Munde der Betroffenen eine paradigmatische Dimension.

Zwar ist die Glaubwürdigkeit mancher Aussagen der *oral history* in neuester Zeit umstritten – zumal Barnet keinerlei Tonbänder und Primäraufzeichnungen offen legt –, und der Akzent scheint sich vom *Testimonio* zur Fiktion zu verschieben, es bleibt aber die Kritik an bestimmten Aspekten des Kapitalismus, der nach Barnet lediglich die Freiheit des Konsums und der Mobilität bietet.

In der Ich-Form gewann in der kubanischen Literatur nach 1959 auch der neopikareske Roman an Beliebtheit. Ohne die subversive und systemkritische Kraft seiner spanischen Vorbilder aus der Zeit des habsburgischen Frühkapitalismus bot er trotzdem reiche Möglichkeiten an Satire, Selbstkritik und Humor. War im Spanien des *Siglo de Oro* der *pícaro* ein Antiheld, so wird er in der revolutionären Neopikareske ein Held des Alltags, um die materiellen Engpässe und den Überlebenskampf zu meistern. Zwar ist nicht wie im *Lazarillo de Tormes* (1554) oder bei Quevedo der Hunger der Protagonist und statt der Diener vieler Herren gibt es nur die immer ärmlicheren Diener einer einstmals hoffnungsreichen Revolution, aber das Grundschema der spanischen *Picaresca* mit der fintenreichen Hauptfigur schimmert immer wieder bei Samuel Feijóo, Gustavo Eguren, Félix Luis Viera, Luis Manuel García und anderen Autoren durch. Der lehrhafte Charakter hält sich im Rahmen des Möglichen. Im Mittelpunkt steht die ingeniose kreolische Erfindungskraft, die in schwierigsten Situationen Auswege findet oder sich mit *choteo* (Selbstironie) über den tristen Alltag hinwegtröstet.

Der sporadisch auch international bekannte kubanische Kriminalroman war wie die *Testimonio*-Literatur eine staatlich geförderte und gehätschelte Gattung. Mittlerweile hat ihr u.a. wegen ihres systemaffirmativen Schematismus das Totenglöcklein geläutet. Als "umgeschriebener" Kriminalroman feiert er neuerdings in Spanien fröhliche Urständ.

In allen sozialistischen Ländern waren Inhalte und Formen einer fortschrittlichen Unterhaltungsliteratur ein ungelöstes Problem. Der Krimischiene Divertissement und lehrhafte Tendenz miteinander zu vereinen; es kam nur auf die richtige Mischung an. Der ideologische Zweck der Gattung ging schon aus dem ersten Ausschreibungstext des Innenministeriums hervor: "Sie werden ein Anreiz für die Vorbeugung und Wachsamkeit gegen alle antisozialen oder gegen die Volksmacht gerichteten Aktivitäten sein" (Cristóbal Pérez 1979: 5-6).

Der Kriminalroman ist ein typisches Produkt des "Grauen Jahrfünfts" (1971-1975), das Mittelmaß und Linientreue prämierte, nachdem durch den "Fall Padilla" ein Exempel gegen kritische Intellektuelle statuiert worden war. Spätestens nach dem Exodus der 130.000 *marielitos* – meist in die USA – im Jahre 1980, darunter viele Jugendliche, zeigten sich die Grenzen dieser Politik.

Im frühen kubanischen Krimi haben die Massenorganisationen den Detektiv ersetzt. Die Volksmacht, verkörpert in den Komitees zur Verteidigung der Revolution, steht dem Delinquenten gegenüber. Spionagefälle und gemeine Verbrechen bilden die Inhalte. Die *casos de espionaje*, die häufig auf realen Begebenheiten beruhten, waren ein spannendes Leseterrain mit hohen Auflagen. Sie sollten das nationale Selbstbewusstsein stärken, da der karibische David sich immer gegen den Goliath im Norden durchsetzte. "Wir sind ein armes, aber würdiges Land", hieß die gängige Parole. In den Texten, die gemeine Verbrechen – wie Mord, Diebstahl, Unterschlagungen u.a. – darstellten, ging man von der Meinung aus, dass diese Untaten als Gradmesser für das Verhältnis von kleinbürgerlich-kapitalistischem und revolutionär-fortschrittlichen Bewusstsein eine wichtige gesellschaftsverändernde Bedeutung hätten. Die Ethik und Moral des guevaristischen "neuen Menschen" bildeten die idealistische Folie.

Kommen die schlechten Romane dieser Gattung mit ihren Schwarzweiß-Schemata auch dem sozialistischen Realismus bedenklich nahe, so bieten die besten Beispiele dieser Gattung von Luis Rogelio Noguerras (1945-1985), Daniel Chavarría (*1933) und Leonardo Padura Fuentes (*1955) doch eine spannende, differenzierte, charakterenstarke Lektüre. Durch die volkstümliche Sprache, die realistischen Situationen und Figuren aus allen Bevölkerungsschichten erfreuten sich diese Bücher reger Resonanz.

Nach den weltpolitischen Veränderungen in den 90er Jahren und der rigorosen Einschränkung des kubanischen Büchermarkts suchten die bekanntesten kubanischen Krimiautoren Chavarría, Justo Vasco und Padura Fuentes ihr Heil auf dem spanischen Buchmarkt. Die Anpassung an kapitalistische Gattungsmuster ging Hand in Hand mit einer Selbstkritik an der bisherigen inselkubanischen Produktion. Die Überdidaktisierung und das Freund-Feind-Schema seien Hauptursachen für die Stereotypisierung der Gattung nach gut zwei Jahrzehnten gewesen (Chavarría/Vasco 1995: 7). Wenn auch die jetzt umgekehrte Kritik am kubanischen System weiterhin die politische Tabuzene respektiert (mit der sakrosankten Figur des *Líder Máximo* an der Spitze), so finden sich doch eine Fülle mythenzerstörender Details und sogar ein

Kommissar (Mario Conde bei Padura Fuentes), der seinen Hut nimmt, um die innere Freiheit zu wahren. Diese Entscheidung beruht auf einem schmerzlichen Vergleich zwischen den Privilegien der alten und neuen Machtelite und dem eigenen miserablen Lebensstandard.

Was sich in den Romanen von Zoé Valdés in Zorn äußerte, endete bei Padura Fuentes in Resignation:

Denn du weißt, dass wir eine Generation von Gesteuerten sind, und das ist unsere Sünde und unser Verbrechen. Zuerst befahlen uns unsere Eltern, dass wir gute Studenten und gute Menschen würden. Danach befahl man uns in der Schule [...], und man schickte uns danach zur Arbeit, denn wir waren alle gut, und man konnte uns zur Arbeit schicken, wohin man wollte. Aber keinem kam es in den Sinn, uns zu fragen, was wir machen wollten [...] Vom Kindergarten bis zum Friedhofsgrab, das uns erwartet, hat man alles ausgewählt, ohne uns je zu fragen, nicht einmal, woran wir sterben wollten [...] Man sagte uns, dass wir – historisch betrachtet – gehorchen müssten (Padura Fuentes 1998: 23-24).

In den 90er Jahren wurde eine andere Prosagattung aus der Taufe gehoben: der sozialistische Science-Fiction-Roman. Zwar blühte er als fortschrittsoptimistische und utopienfördernde Gattung in der Sowjetunion und in den anderen sozialistischen Ländern schon seit den 50er Jahren, aber für Kuba war er ein Novum. Gegenüber dem von den USA propagierten "Krieg der Sterne" verteidigten die Autoren die Sorge um einen bewohnbaren Planeten, auf dem der Sozialismus die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beendet habe. In dem kurzen Frühling dieser Gattung erschienen so originelle Titel wie die *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988, "Fabeln einer außerirdischen Großmutter") von Daína Chaviano (*1957), die heute in den USA lebt.

Noch schneller als die Kriminalliteratur überlebten sich diese Textprodukte, da die politisch erwünschte Ausrichtung und die mäßigen Talente der Autoren bei allem anfänglichen Enthusiasmus nicht mit der literarischen Qualität Schritt hielten. Es bewahrheitete sich auch hier das Diktum Walter Benjamins: "So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst" (Benjamin 1966: 44).

3. Erzählliteratur

Wer einen Blick in die Fülle der kubanischen Erzählanthologien diesseits und jenseits des Atlantiks wirft, kann sich einen Begriff von der Beliebtheit dieser Gattung und der Plejade der Talente machen. Eine vor wenigen Jahren in den USA erschienene zweibändige Anthologie (Hrsg. Julio E. Hernández-

Miyares, 1996) berücksichtigt allein über 200 Autoren. Es fällt sehr schwer, in diesen Urwald thematische Schneisen zu schlagen und spezifische kubanische Erzählprosa zu bestimmen. Die großen Vorbilder sind zweifellos Alejo Carpentier, Calvert Casey (1924-1969, Selbstmord in Rom), Onelio Jorge Cardoso (1914-1986), Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Lino Novás Calvo (1905-1983) und Félix Pita Rodríguez (1909-1990). Bei vielen besteht ein enger Wechselbezug zwischen Roman- und Erzählwerk.

Bestimmte Erzählbände wie *Los años duros* (1966; "Die harten Jahre") von Jesús Díaz oder *El niño aquel* (1980; "Jenes Kind") und *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991; "Der Wolf, der Wald und der neue Mensch") von Senel Paz leiteten thematische Paradigmenwechsel ein, fassten gesellschaftspolitische Entwicklungen zusammen oder deuteten sie voraus. Der erwähnte Band von Jesús Díaz (*1941), einem der prominentesten Exilautoren, bildete das Vorbild für eine ganze Reihe von Erzählungen mit dem Thema Gewalt ("Man oktroyierte uns die Gewalt") (vgl. Norberto Fuentes, Heras León, Benítez Rojo, Joel James, Juan Leyva usw.). Am unerreichten Vorbild Hemingway mit seinen sparsamen Dialogen und der retardierten Spannung geschult, spiegelte diese Literatur das Heldenbewusstsein einer Generation wider, die dem Tod mehr als einmal ins Auge geschaut hatte.

Senel Paz gab mit den sieben Erzählungen seines Erstlings *El niño aquel* (1980) die Antwort auf diese Heroen aus der Perspektive eines Kindes mit der "Literatur der Alltäglichkeit". Es war eine neue Sicht des Individuums, Verlagerung der Handlung von der Stadt aufs Land, fernab von allen Parolen und großmäuligem Triumphalismus, abseits von Kollektivgeschrei, historischen Kompromissen oder Opferkult um den "neuen Menschen". In den 90er Jahren rief Senel Paz nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Staatenbunds in Europa zur Neubesinnung über sozialistische Werte auf, forderte zu Dialog und Vernunft und Überwindung von Berührungsängsten auf. Sein Prosatext vom Wolf, vom Wald und vom "neuen Menschen" erreichte in der Verfilmung als *Erdbeer und Schokolade* Oscarreife, internationale Verbreitung und heimste ansehnliche Preise ein.

Stärker noch als der Roman lebt die Kurzprosa bei aller Vielfalt der literarischen Vorbilder (aus Lateinamerika sind hier Borges und Cortázar zu nennen), vor allem in der jüngeren Generation, vom ikonoklastischen Brechen von Tabus, von Mythenzerstörung und dem Sturm auf die Bastille der ewigen Ja-Sager und Fähnleinschwenker. Ob es sich um Drogen, Alkohol-

exzesse, Sexualität, Familienrituale oder Maskendiskurse handelt, immer findet die beweglichere Kurzprosa Wege, um das Bild von einer monokausalen, dirigistischen Gesellschaft zu durchbrechen.

Thematisch anders haben sich die Erzähler in der Diaspora orientiert. Hier sind Cabrera Infante (*Vista del amanecer en el trópico*, 1974; "Ansicht der Tropen im Morgengrauen") und Reinaldo Arenas mit seiner überbordenden Phantasie die viel bewunderten Vorbilder. Es überwiegen die *Testimonios* mit ihrem Schwanken zwischen Anklage, Erinnerung und Nostalgie, Folklore und Costumbrismus mit ländlichen und familiären Interieurs, humoristische, phantastische und absurde Erzählungen. Die Suche nach der verlorenen Identität und die Neuorientierung mit allen Schattierungen an Desillusionierung bilden eine Konstante.

In dieser Gattung dominieren Erzählerinnen: auf der Insel Mirta Yáñez, Marilyn Bobes, Aida Bahr, Ena Lucía Portela und viele jüngere, im Ausland Uva A. Clavijo, Achy Obejas, Zoé Valdés u.a. Sie bringen die erotische Thematik in die Texte ein, die auch eine indirekte Kritik an patriarchalischen Herrschaftsstrukturen ist.

4. Essays und Literaturkritik

Die kubanische Essayistik und Literaturkritik auf der Insel und im Ausland ist nicht unbedingt arm an interessanten Titeln, aber nur wenige kubanische Theoretiker haben die internationale Diskussion mit ihren Ideen belebt (Carpentier, Lezama Lima, Fernández Retamar, Desiderio Navarro und einige andere). In den politisch und kulturell konträr angelegten Zeitschriften *Casa de las Américas* (Havanna) und *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid) kann man einen Einblick in den aktuellen Stand dieser Gattungen erhalten. Die Institutionen mit ihrer Cliquenbildung haben in den seltensten Fällen zu einer Hebung des Niveaus oder zu annähernder Autonomie beigetragen.

In beiden Gattungen hat Roberto Fernández Retamar, der Direktor der *Casa de las Américas* und der gleichnamigen Zeitschrift, der internationalen Forschung wichtige Impulse gegeben. In seinem Buch *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975, erweitert 1995, "Für eine Theorie der hispanoamerikanischen Literatur und andere Annäherungen") hat er Prolegomena für eine spezielle, Lateinamerika angepasste Literaturtheorie formuliert, in der selbstverständlich auch europäische und nordamerikanische Einflüsse den emanzipierten Diskurs bereichern. Sein berühmter Essay *Calibán* (1971) ist ein engagiertes Plädoyer für die Einheit von Denken und Handeln bei Intellektuellen und für eine selbstbewusste

Verteidigung autochthoner Identität. Mythenkritik und Schaffung neuer Mythen halten sich die Waage in einer schwierigen politischen Situation und scheinbaren Euphoriephase der sozialistischen Bewegung in der Welt.

Weniger politisch, aber ideen- und philosophiegeschichtlich fundiert lesen sich die Essays Lezama Limas (*La expresión americana*, 1957) und Cintio Vitiers (*Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, 1975). Auch sie kreisen um die ewigen Urfragen der subjektiven und nationalen Identität: Woher kommen wir? Wo stehen wir? Wohin gehen wir?

Eliseo Alberto, der Sohn des berühmten Lyrikers Eliseo Diego (1920–1994), ist Verfasser des wohl besten Essays der kubanischen Gegenwartsliteratur: *Informe contra mí mismo* (1997; „Rapport gegen mich selbst“). Es ist eine von Trauer getragene Bilanz der Rolle und Situation der kubanischen Intellektuellen seit dem Sieg der Revolution, eine Geschichte von Verrat, Opportunismus, von Verzweiflung, Tod und Verschweigen, aber auch von Menschlichkeit, Hoffnung und Verteidigung von Utopien. Ergänzend dazu hat Iván de la Nuez die Situation der kubanischen Literatur im Angesicht von Globalisierung, Neoliberalismus und Postmoderne nach dem Fall der Berliner Mauer analysiert: *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana* (1998; „Das ewige Floß. Einsamkeit und Verknüpfungen der kubanischen Kultur“).

Es ist kein Zufall, dass viele der besten kubanischen Essayisten und Literaturkritiker im Exil leben, wo sie leichteren Zugang zu Informationen haben und sich besser am internationalen Diskurs beteiligen können. Essay und Literaturkritik leben wie keine andere Gattung von der Möglichkeit der freien Meinungsäußerung ohne vorgegebene Zwänge.

Es bleibt abzuwarten, welche Impulse für die Literaturkritik von den *Gender Studies* ausgehen. Hier bemühen sich im In- und Ausland lebende kubanische Schriftstellerinnen und Philologinnen in regelmäßigen Treffen seit Jahren um eine stärkere Präsenz frauenspezifischer Fragestellungen. Als eine der wenigen verbindenden intellektuellen Unternehmungen dieser Art arbeiten Mirta Yáñez, Marilyn Bobes, Diony Durán, Ana Cairo Ballester, Nara Araújo, Madeline Cámara, Ruth Behar und andere in Kuba, in den USA und in Europa an dieser Aufgabe. Ohne Dialog gibt es kein Verständnis.

5. Kinder- und Jugendbuchliteratur

Der Aufbau einer eigenständigen Literatur für Kinder und Jugendliche, die im Idealfall von diesen selbst gestaltet wurde, ist ein wesentliches Verdienst der kubanischen Kulturrevolution. Die staatliche Förderung durch Literaturpreise deutete zwar auf einen regimekonformen Erwartungshorizont hin, aber es blieben genug Freiräume, das Gleichgewicht zwischen Unterhaltung und Belehrung zu nutzen. Literarisches nationales Vorbild war José Martí mit *La edad de oro* (1889; "Das Goldene Zeitalter"), ein Buch für Kinder und Erwachsene, das die fortschrittsgläubige Ideologie des Bürgertums, Ethik und Moral im ausgehenden 19. Jahrhundert vermittelte.

Klassiker der kubanischen Kinder- und Jugendbuchliteratur wie René Méndez Capote mit ihren seit 1959 viel verlegten autobiographischen Werken vermitteln ein klassenbewusstes Bild der Vergangenheit mit Überwindung der Privilegien in einer Revolution, die für die junge Generation unter Opfern erkämpft wurde.

Neben historisch-costumbristischen Texten brillierten die Erzählbände des Altmeisters Onelio Jorge Cardoso (1914-1986). Wie jedes gute Kinder- und Jugendbuch sind sie auch für Erwachsene gedacht. In einer Gesellschaft, in der viele erst jetzt den Zugang zu Lesen und Schreiben erhielten, erfüllten sie eine wichtige Funktion.

Als klassische Domäne der Schriftstellerinnen blühte die Gattung in den 60er, 70er und 80er Jahren auf (Mirta Aguirre, Dora Alonso, Mirta Yáñez u.a.), ganz zu schweigen von dem entzückenden Kinderbuch von Nicolás Guillén *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1978; "Auf dem Meere der Antillen fährt ein Schiffchen aus Papier"). Die kubanische Kinder- und Jugendliteratur transportiert gattungsübergreifend (Poesie, Theater) auch Utopien und Evasionen und dürfte unter diesem Aspekt noch zu überraschenden Ergebnissen führen.

6. Das Labyrinth der Poesie

Noch fragwürdiger erscheint jede Gattungsunterteilung bei der Lyrik. Aus gutem Grund genoss sie deshalb von Aristoteles bis Sartre einen Sonderstatus. Das auch in der kubanischen Literaturgeschichte weitverbreitete Generationen- und Gruppenprinzip wird mit Vorliebe auf die Poesie angewendet. So spricht man – ausgehend von der Gruppe *Orígenes* (Lezama Lima, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Ángel Gaztelu u.a.) – von einer "Generation der 50er Jahre" (Suardíaz, Oliver Labra, P. A. Fernández, Fernández Re-

tamar, César López, Arrufat, Díaz Martínez u.a.), von der ersten (Nogueras, Rodríguez Rivera, Raúl Rivero u.a.) und zweiten (R. M. Rodríguez, Bobes u.a.) Gruppe des *Caimán Barbudo*.

Um die Anthologien gruppieren sich ständig neue Cliques (*piñas*) und Gruppen von *novísimos*, die im Moment des Erscheinens schon wieder von anderen überholt werden. Es gibt keine "Generationen der Erbsünde" und keine "Generationen der Unschuld". Die "Gnade der späten Geburt" ist häufig eine Last, die sich weniger in Generationen als in institutionellen Konflikten auswirkt. Die chronologische Einteilung mit ihren Paradigmenwechseln hat sicherlich ihre Vorteile, aber Brüche in der dichterischen Entwicklung, innere und äußere Emigration, Themenwechsel und andere außerliterarische Phänomene lassen sich schwer mit einer Zeiteinteilung erfassen.

Noch unpragmatischer erscheint eine thematische Gliederung, die häufig auch die individuelle Entwicklung der Schriftsteller unterbricht. Wenn man den Schwerpunkt auf die Intention der Lyrik legt, kommt man auf die klassische Einteilung in *poesía pura* (reine Lyrik), *poesía circunstancial* (Gelegenheitslyrik) und *poesía comprometida* (engagierte Lyrik) zurück.

Begibt man sich in das Dickicht der Lyrikanthologien, stellt man schnell fest, dass die Revolution zu einer starken Politisierung und gesellschaftlichem Engagement in dieser Gattung geführt hat. Zwar war auch die *Orígenes*-Gruppe nicht so unpolitisch, wie sie gelegentlich dargestellt wird, aber erst der Aufbau einer neuen Gesellschaft inspirierte zu neuen Formen und Themen, beispielhaft verkörpert in der Lyrik von Guillén, Fernández Retamar, César López, Nogueras, Nancy Morejón, Reina María Rodríguez, Vítier, Oliver Labra, Raúl Rivero, Barnet u.v.a.

Die subversive Kraft – gerade der Lyrik – hat immer wieder den Reinlichkeitsaposteln zu schaffen gemacht. Es ist kein Zufall, dass Heberto Padilla Sammelband *Fuera del juego* (1968; "Außerhalb des Spiels") Intellektuelle in aller Welt polarisierte. Wie wenig die kubanischen Kulturfunktionäre aus dieser Affäre gelernt haben, zeigt das Beispiel des auf der Insel lebenden oppositionellen Lyrikers Raúl Rivero (*1945). Seine im Ausland verlegten Gedichte gehören zu dem Besten, was in dieser Gattung gegenwärtig auf der Insel geschrieben wird.

Nach der Unterzeichnung eines Protestbriefs (1991) mit Plädoyer für Meinungs-, Presse- und Versammlungsfreiheit und nach der Gründung einer illegalen Presseagentur (*Cuba Press*), ist er alltäglichen und allnächtlichen Einschüchterungsversuchen (*actos de repudio*) ausgesetzt. Verschiede-

ne Male verhaftet und mit Ausreiseverbot belegt, bleibt die Feder seine einzige Waffe.

Im Vorwort zu seiner Anthologie *Herejías elegidas* (1998; "Ausgewählte Ketzereien") hat der kubanische Literaturkritiker José Prats Sariol die folgenden Unterscheidungsmerkmale aufgeführt: Gedichte, in denen das Beschreibend-Erzählerische in der dritten Person dominiert, Gedichte ironisch-satirisch-humoristischen Gehalts, Gedichte im Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Aktualität, Ich-Poesie, in der intim-lyrische, autobiographische Elemente überwiegen (Rivero 1998: 15-16).

Als Beispiel mag das berühmte Gedicht *Preguntas* ("Fragen") gelten, das auf Kuba in Abschriften zirkuliert:

Por qué, Adelaida, me tengo
que morir
en esta selva
donde yo mismo alimenté
las fieras
donde puedo escuchar hasta mi voz

en el horrendo concierto de la calle.

Por qué aquí donde quisimos árboles
y crecieron enredaderas
donde soñamos ríos
y despertamos enfermos
en medio de pantanos.

En este lugar al que llegamos
niños, inocentes, tontos

y había instalada ya una trampa,
una ciénaga
con un cartel de celofán
que hemos roto aplaudiendo
a los tramposos.

Por que me tengo que morir
no en mi patria
sino en las ruinas de este país
que casi no conozco.

Warum, Adele, muss ich sterben

in diesem Urwald,
wo ich selbst
die wilden Tiere nährte,
wo ich sogar meine Stimme hören
kann
in dem entsetzlichen Konzert der
Straße?

Warum hier, wo wir Bäume wollten,
und es wuchsen Schlingpflanzen,
wo wir Flüsse erträumten,
und wir wuchsen krank
inmitten von Sümpfen auf?

An diesem Ort, zu dem wir
als Kinder, Unschuldige, Dumme
gelangten
und wo schon eine Falle, ein Sumpf
errichtet war
mit einem Plakat aus glasklarer Fo-
lie,
das wir mit Applaus für die
Schwindler zerbrochen haben.

Warum muss ich sterben,
nicht in meinem Vaterland,
sondern in den Ruinen dieses Lan-
des,
das ich fast nicht kenne?

(Rivero 1998: 74)

Dieses Gedicht spiegelt anschaulich die Desillusionierung vieler Intellektueller wider, von denen die wenigsten mit dieser engagierten Haltung auf der Insel geblieben sind. Sehr viele gingen in die Vereinigten Staaten, wo heute die beste kubanische Frauenlyrik geschrieben wird (Alina Galliano, Carlota Caulfield, Laura Ymago Tartakoff, Magali Alabau, Juana Rosa Pita, Lourdes Gil, Iraida Iturralde, Maya Islas u.v.a.).

Spätestens in der zweiten Generation mischen sich dann allerdings die Sprachen, wie in dem folgenden *Code-switching* von Gustavo Pérez-Firmat (*1949 in Havanna), der im Alter von elf Jahren die Insel verließ:

Soy un ajiaco de contradicciones.
 I have mixed feelings about everything.
 Name your tema, I'll hedge:
 name your cerca, I'll straddle it
 like a cubano.
 I have mixed feelings about everything.
 Soy un ajiaco de contradicciones.
 Vexed, hexed, complexed,
 hyphenated, osygenated, illegally alienated,
 psycho soy, cantando voy:
 You say tomato,
 You say potato,
 I say Pototo [ein kubanischer Komiker, Anm. d. Verf.].
 Let's call, the hole
 un huevo, the thing
 a cosa, and if the cosa goes into the hueco,
 consider yourself at home,
 consider yourself part of the family.
 Soy un ajiaco de contradicciones,
 un potaje de paradojas,
 a little square from Rubik's Cuba
 que nadie nunca acoplará.
 (Cha-cha-cha).

(Hospital 1988: 157)

Die Bestimmung der Identität – auch in ihrer afrokubanischen Thematik – bleibt ein zentrales Thema der kubanischen Lyrik über die Grenzen hinweg. Miguel Barnet brachte das Problem in dem Fernández Retamar gewidmeten Gedicht *Revolución* auf eine epigrammatische Formel:

Entre tú y yo
hay un montón de contradicciones
que se juntan
para hacer de mí el sobresaltado

que se humedece la frente
y te edifica.

Zwischen dir und mir
gibt es eine Menge Widersprüche,
die sich verbinden,
um aus mir den Erschreckten zu ma-
chen,
der sich die Stirn benetzt und dich er-
baut.

(Barnet 1993: 74)

Zur Lyrik gehören schließlich auch die Liedtexte, die ihre Poesie in ein größeres Publikum tragen. Die Texte von Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Carlos Varela, Pedro Luis Ferrer und vielen jüngeren Sängern sind teilweise um den Erdball gegangen und haben ein Bild vom Reichtum der kubanischen Lyrik und Musik vermittelt. Sie knüpfen an überall propagierte Parolen an, spinnen sie weiter, zeigen Widersprüche auf und zeichnen Utopien am Horizont. In der Form einer volkstümlichen *guaracha*, einem burlesken Lied mit ironischer Färbung, hat Ferrer Spott, Wut und Trauer einer ganzen Generation zum Ausdruck gebracht:

Como que mi Cuba es
cubana ciento por ciento
mañana reservaré
pasaje en el aeropuerto
Quiero viajar hasta el Sur
a conocer la pobreza
y volver como cubano
ciento por ciento a mi tierra.

Da mein Kuba
hundertprozentig kubanisch ist,
werde ich morgen
ein Ticket auf dem Flughafen reservieren.
Ich will bis in den Süden reisen,
um die Armut kennen zu lernen
und als Kubaner
hundertprozentig in mein Land zurückzu-
kehren.

7. Das Theater als moralische Anstalt

Die institutionellen Veränderungen nach dem Sieg der Revolution kamen besonders dem Theater zugute. Allein 1959 kamen 48 Werke kubanischer Autoren zur Aufführung, mehr als in den vorhergegangenen sechs Jahren. Eine Fülle von Theatergruppen entstand bis in den entferntesten Winkel des Landes hinein. Der 1961 gegründete Nationale Kulturrat mit seiner Sektion Theater und Tanz koordinierte und förderte die Initiativen. Nach der Gründung des Nationaltheaters entstand die Nationale Kunsthochschule, die ihrerseits 1976 durch das "Instituto Superior de Arte" (ISA) ersetzt wurde. Dadurch war eine Professionalisierung gewährleistet, die bis zum heutigen Tage durch zahlreiche regionale, nationale und internationale Theaterfestivals gestützt wird. Theaterzeitschriften wie *Conjunto* (seit 1964) und *Tablas* (seit 1982) dokumentieren diese Entwicklung.

In der heutigen sehr schwierigen Situation lauten die Schlagworte Selbstfinanzierung und Autonomie. Die internationalen Kontakte, besonders zu Spanien und Lateinamerika, wurden ausgebaut und zahlreiche Kooperationsverträge ratifiziert. Es blieben als große Problemkreise: die Pflege des kulturellen Erbes im Vergleich zur Avantgarde, Projektfülle bei geringeren Möglichkeiten der Realisierung und die Folgen der Kommerzialisierung des Theaters für alle Beteiligten einschließlich der Zuschauer.

Das kubanische Theater vor 1959 hatte in Virgilio Piñera (1912-1979) seinen prominentesten Vertreter. Nach dem Sieg der Revolution wurde er bei den Hexenjagden gegen Homosexuelle 1961 kurzzeitig verhaftet. Sein Leben danach als Schwuler, Atheist und Antikommunist hat er selbst als Tod auf Raten bezeichnet. Lange bevor das existenzialistische und absurde Theater im Nachkriegseuropa *en vogue* war, hat Piñera mit *Electra Garrigó* (1941 verfasst, 1948 uraufgeführt) das kubanische Theater aus den Fesseln des Provinzialismus befreit und die Tür zum Welttheater geöffnet. Die Krise und Auflösung der bürgerlichen Familie war sein großes Thema, das er bis zu Szenen von masochistischer Sprachlosigkeit trieb. Gerade unter den heutigen Umständen auf der Insel sind seine Stücke von beklemmender Aktualität.

Seine literarischen Spuren sind bei Antón Arrufat, Rolando Ferrer, Humberto Arenal, Ramón Ferreira, José Milián u.a. zu verfolgen. Die unerbittliche Kritik an bürgerlichen Institutionen verhüllt nur mühsam die Kritik an totalitären Herrschaftsformen. Schon in den 60er Jahren zeichneten sich Verbote von Stücken und die Wirkungen der ungeschriebenen Zensurgesetze ab, die bis in die Gegenwart kritische Autoren mit der Schere im Kopf operieren lassen.

Der heute auch international bekannteste kubanische Dramatiker José Triana (*1931) verließ das Land 1980, nachdem er seit 1971 zum Schweigen verurteilt war. Seine Themen, sein Stil und seine kritische Meinung vertrugen sich nicht mit den Literaturpäpsten des "Grauen Jahrfunfts", das in Wirklichkeit ein graues Jahrzehnt war.

Mit *La noche de los asesinos* (1965; "Die Nacht der Mörder") feierte Triana einen Welterfolg in über 30 Ländern mit Übersetzungen in 19 Sprachen (sogar Sanskrit). Auch hier stehen Familienprobleme, Strukturen und Rituale im Mittelpunkt; aber das Theater Trianas ist weniger pessimistisch als das Piñeras. Es ist langsam gereift und von einem großen Kinderglauben an das Gute im Menschen und an die Humanität getragen.

Es ist kein Zufall, dass die Hauptvertreter des absurden Theaters – Triana, Manet, Ariza – alle ins Exil in die USA und nach Europa gingen. Denn

den Gralshütern der reinen Lehre war die politische Sprengkraft dieser Stücke nicht entgangen. Von diesem Aderlass sollte sich das inselkubanische Theater bis heute nicht mehr erholen.

In der Tradition Brechts, Augusto Boals, des *Living Theatre* und des *Teatro Campesino* der *Chicanos* bildeten sich auch in Kuba Kollektivtheater aus, zu deren Pionieren das *Teatro Escambray* gehörte. In der unwegsamen, von einer Konterguerilla von 1961 bis 1965 verunsicherten Sierra del Escambray wollte es gemeinsam mit den Bauern Themen des Alltags wie Machismo, Schwarzmarkt, Aberglauben, Alkoholismus, Familienprobleme u.a. im Sinne der Erziehung zum "neuen Menschen" auf der Bühne sinnlich erfahrbar machen. Zwar sind als *work in progress* viele dieser Stücke inzwischen vergessen, aber auf internationalen Tourneen der 70er Jahre haben sie noch Begeisterungstürme entfacht (z.B. Roberto Orihuela 1977, *Ramona*). Die Erfahrungen gingen in viele *Conjuntos* ein, wenn sich auch die lehrhafte Absicht bald erschöpfte.

Zwar milderten Musik- und Tanzeinlagen gelegentlich die allzu penetrante didaktische Anlage mancher Stücke, so dass vor allem die Gefahr eines Theaters im Sinne des sozialistischen Realismus' im "Grauen Jahrfünft" gebannt wurde, dennoch kann man bis in die 80er Jahre hinein zahlreiche Agitationsstücke mit ihren positiven und negativen Helden, revolutionärer Verklärung und Verteufelung angenommener Gegner ausmachen.

Am populärsten bis zum heutigen Tage sind Musicals und Singspiele in einer Mischung aus *Opera buffa* des 19. Jahrhunderts, nordamerikanischen und europäischen Musicals und leichter lateinamerikanischer Folklore. Das Theater Héctor Quinteros (*1942) lebt von dieser Mischung, selbst wenn in den 90er Jahren mit Humor und Ironie auch die materielle Notlage der Bevölkerung in der "Sonderperiode" glossiert wurde (*Te sigo esperando*, 1996). Es versteht sich von selbst, dass dies im Rahmen des politisch Schicklichen geschah, mit leichtem Stolz auf Durchhaltevermögen und Opferbereitschaft der Bevölkerung, die für einige Stunden die Mühen der Ebene vergaß.

Auch die Welt der *Santería* erlebte in der Tradition des costumbristischen Theaters eine Renaissance. Eingeleitet von dem Klassiker *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962) von José Manuel Brene (1927-1990) erreichte sie ihren frühen Höhepunkt mit *María Antonia* (1967) in der Aufführung des *Grupo Taller Dramático* und *Conjunto Folklórico Nacional*. Die Schwarze María Antonia, die Züge einer karibischen Carmen trägt, eine der begehrtesten Frauenrollen des kubanischen Theaters, scheitert schließlich an

einer Welt des Aberglaubens, des Machismo und entfremdeter Arbeit. In ihrer widersprüchlichen Haltung gegenüber den afrikanischen Göttern, die sie zugleich verehrt und verabscheut, rettet sie ihre Freiheitsideale in den Tod. Eros und Thanatos symbolisieren die beiden Pole, vereinigen sich aber im tragischen Schluss wie ein Zwillingspaar.

Die junge Avantgarde verteilt sich in vielen Gruppen über die ganze Insel. Reinaldo Montero, Abilio Estévez, Alberto Pedro Torriente, Carmen Duarte, Joel Cano, Víctor Varela u.a. sind einige ihrer Vertreter, die teilweise auch international erfolgreich sind.

Schwieriger noch haben es die kubanischen Dramatiker, die in den USA und in Europa zu überleben versuchen. Von Ausnahmen wie José Triana abgesehen, sind einige von ihnen ganz verstummt, andere versuchen sich in Gattungen außerhalb des Theaters oder haben sich dem Medienbetrieb verschrieben. In Miami und New York hat sich eine Infrastruktur herausgebildet, selbst wenn die Theatertruppen häufig nur von kurzlebigen Zusammenhalt sind. Im "Ollantay Center for the Arts" in New York hat das kubanische Exiltheater ein Dokumentationszentrum gefunden.

Matías Montes Huidobro (*1931), René R. Alomá (1947-1986), Pedro R. Monge Rafuls, José Abreu Felipe und Julio Matas Graupera sind einige seiner Hauptvertreter. Exil- und Identitätsprobleme stehen im Mittelpunkt ihrer Stücke. So lassen in *Exilio* (1988) von Montes Huidobro zwei Ehepaare und ein Freund die verschiedenen Formen des Exils in New York vor und nach 1959 Revue passieren.

Das kubanische Theater in den USA hat langfristig nur Chancen, wenn es das englischsprachige Publikum für sich gewinnt. Daher kommt dem Theater der *Cuban-Americans* erhöhte Bedeutung zu. María Irene Fornés und Manuel Martín Jr., die allerdings schon vor dem Sieg der Revolution in die USA übersiedelten, konfrontieren in ihren Stücken die alte und junge Generation in ihren Gegensätzen und Vorurteilen. Schon der Titel *Sanguivin* (= *Thanksgiving*) *en Union City* von Martín Jr. deutet auf Verständnisprobleme zwischen dem kubanischen und nordamerikanischen *way of life*. Es bleibt abzuwarten, was von diesen Stücken bei aller Zeitgebundenheit überleben wird. Auf jeden Fall gehören auch diese Autoren zur globalisierten kubanischen Literatur.

Literaturverzeichnis

Adler, Heidrun/Herr, Adrián (Hrsg.) (1999): *De las dos orillas. Teatro cubano*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert.

- Alberto, Eliseo (1997): *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara.
- Alvarez Borland, Isabel (1998): *Cuban-American literature of exile. From person to persona*. Charlottesville/London: University Press.
- Arenas, Reinaldo (1992): *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Barnet, Miguel (1981): "Entrevista". In: *Granma*. 24.5., S. 4.
- (1993): *Con pies de gato*. Havanna: Unión.
- Benjamin, Walter (1966): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bunke, Klaus (1988): *Testimonio-Literatur in Kuba. Ein neues literarisches Genre zur Wirklichkeitsbeschreibung*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Carpentier, Alejo (1968): "Busca e indagación del tiempo ido". In: *Arte y Literatura*. 139, S. 33.
- Chavarría, Daniel/Vasco, Justo (1995): *Contracandela*. Barcelona: Thassàlia.
- Cristóbal Pérez, Armando (1979): *La ronda de los rubies*. Havanna: Letras Cubanas.
- Dill, Hans-Otto/Ille, Hans-Jürgen (1986): "Zur Kulturrevolution in Kuba". In: Dill, Hans-Otto (Hrsg.): *Literatur im Spannungsfeld von Kunst, Geschäft und Ideologie. Autor, Leser, Buch in Frankreich und Lateinamerika 1960 bis 1980*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, S. 340-362.
- Ette, Ottmar (Hrsg.) (1992): *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Franzbach, Martin (1994): "La realidad y su expresión en la novela policíaca cubana". In: Dill u.a. (Hrsg.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Madrid: Vervuert, S. 461-472.
- Hospital, Carolina (Hrsg.) (1988): *Cuban American writers: los atrevidos*. Princeton, N.J.: University Press.
- López Sacha, Francisco (1994): *La nueva cuentística cubana*. Havanna: Unión.
- Padura Fuentes, Leonardo (1998): *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Pereira, Armando (1995): *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*. México, D.F.: UNAM.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1994): *Life on the hyphen. The Cuban American way*. Austin: University Press.
- Prats Sariol, José (1983): *Nuevos críticos cubanos*. Havanna: Letras Cubanas.
- (1988): *Por la poesía cubana*. Havanna: Unión.
- Rincón, Carlos (1978): *El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rivero, Raúl (1998): *Herejías elegidas (Antología poética)*. Madrid: Betania.
- Rodríguez Coronel, Rogelio (1986): *La novela de la Revolución cubana (1959-1979)*. Havanna: Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael (1994): "Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos". In: *Plural*. 274, S. 16-25.
- Soto, Francisco (1990): *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania.